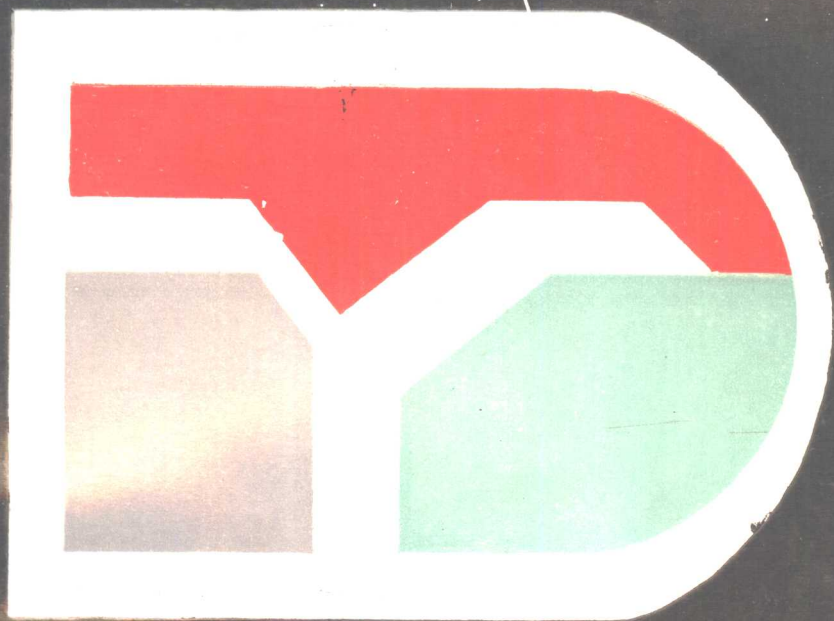




电影 研究

● 中国电影出版社

电影研究

论文集

电影艺术研究部 编



中国电影出版社

1987 北京

电影研究 论文集

中国电影家协会艺术研究部编

中国电影出版社出版

北京印刷二厂印刷 新华书店北京发行所发行

开本：850×1168毫米 1/32 印张：11 字数：230,000字

1987年4月第1版北京第1次印刷 印数：1— 册

统一书号：8061·3167

定价：2.50元

内 容 说 明

《电影研究》论文集汇编了首次发表的电影艺术理论文稿，内容包括新时期电影十年探讨、电影艺术家研究、电影研究与新方法、世界电影流派探讨、电视艺术研究等。具有学术性、知识性。

责任编辑：王云缦 张明堂

封面设计：孙 飞

电 影 研 究

论 文 集

目 录

· 电影研究与新方法 ·

电影艺术风格的系统分析 罗慧生(1)

影象美学的崛起

——新时期电影美学思潮的一个

重要走向..... 陈犀禾(40)

“接受美学”和电影观赏心理的研究

..... 王云绶(78)

初谈电影与精神分析学 鲍玉珩(103)

· 新时期电影十年 ·

中国电影新潮流

——近十年(1976—1986)我国

电影的演变..... 马德波(127)

· 电影艺术家研究 ·

中国社会主义电影的一面镜子

——论成荫的创作道路..... 罗艺军(183)

论费穆影片的艺术特色 张爱华(215)

· 电影艺术札记 ·

漫论惊险样式影片……………许世玮(246)

在迷人的电影画面上

——电影美术拾穗……………唐家仁(262)

·世界电影流派探讨·

三十年后旧话重提

——论意大利新现实主义电影……………邵牧君(288)

·电 视 艺 术·

电视艺术特性初探 ……………朱汉生(310)

电影艺术风格 的系统分析

罗 慧 生

随着现代科学技术发展的整体化、现代社会结构的复杂化与现代审美要求的多样化，风格问题日益引起人们的注意，尤其是在电影艺术领域。一些主要电影国家近年来对现代电影艺术风格问题从理论到创作上进行广泛的探索。本文试图以系统论观点，谈谈自己关于电影艺术风格的一些不成熟的看法，请同志们指正。

1. 艺术风格理论的历史发展

我们经常说到电影艺术风格，但它究竟是什么，至今还没看到一个众所公认的明确定义。因此我们有必要溯本寻源，纵观历来各学者对风格的看法，然后加以比较，吸取各家所长，通过系统分析去掌握电影艺术风格的较全面准确的内涵。

风格 (Style) 一词来自希腊文，后来演变为拉丁文，其最初涵义是棍子、柱子。后来人们把写字的棍子叫做 Style，由此得出新的涵义，即指笔调、手迹特点以至用语言文字表达思想的独特方式。再后来风格一词超出文学范围，被广泛运用于音乐、绘画、戏剧、建筑、舞蹈等艺术领域，表示艺术家用各种艺术手段体现创作意图的个人特征。文艺复兴时期，风格一词的涵义从个人广及一个时代，可以兼指一个时代的某种统一的艺术风格。这种广义的风格一直沿用下来，到十七、十八世纪，人们常说到的时代风格就有文艺复兴时代风格、洛可可风格、巴洛克风格、安彼尔风格等。但是风格一词主要还是指个人艺术风格，而且与美学思想分不开。按照形式主义美学，风格被理解为纯属表现形式方面的一些特征，如语言、结构、笔调、人物塑造与景物描写等方面的艺术特征。按照现实主义美学，风格兼有内容与形式方面的因素，不仅指表现形式，而且与艺术家本人的思想情感、作品内容与题材样式的特征相联系。

十八世纪法国博物学家布丰 (Buffon, Georges-Louis Lerc, Comte De, 1707—1788) 研究了以前各家关于风格的各种观点，从更广阔的角度去看风格。他博学多才，兼通自然科学与文学艺术，著有巨著《自然史》（生前出版36卷），每年都在巴黎的文学与哲学沙龙发表自己的艺术观点与哲学思想。1753年他被选入法兰西学院时，发表《风格论》，提出“风格即人”这一著名论点，并以“风格即人”理论传世，影响深远。在布丰看来，风格不仅兼指作品的内容与形式，也强调艺术家的创作个性，而且与艺术家作为一个人的一系列特征相联系，风格导源于艺术家作为一个人的整个独特面貌。观其人即知其文，人与文一脉相通，彼此融合。这个“人”包括艺术家的思想情感、性格

气质、文化修养、艺术观点等方面。

马克思很欣赏布丰关于“风格即人”这句名言，并在自己的著作中加以引用。1842年，他在《评普鲁士最近的书报检查令》一文中，对风格问题发表了自己的一系列看法。此文针对当时政府当局的反动政策而写，富于政论性与战斗性。其中马克思反对“给作家指定一种风格”，反对“给它一种指定的表现形式”，反对“精神只有一种存在形式”，都是针对当时政府当局压制言论自由而言，与我们在党领导下可为人民创作多种多样的艺术作品的情况有根本区别。但就这些话本身反对精神创作单一化、要求艺术风格多样化的基本观点还是蕴涵深远，决不局限于一时一事。这篇文章有几段话正面谈到风格问题，其理论意义更重要，例如马克思说：“真理是普遍的，它不属于我一个人，而为大家所有；真理占有我，而我不占有真理。我只有构成我的精神个性的形式。‘风格就是人’。”这是对布丰名言的阐释，从客观真理与主观精神的相互关系中更广泛地理解风格。马克思又说：“你们赞美大自然悦人心目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏”，“每一滴露水在太阳的照耀下都闪耀着无穷无尽的色彩”。这里说明了世界本来就丰富多样，为风格的多样性提供客观根据。马克思还说：“同一个对象在不同的个人身上会获得不同的反映，并使自己的各个不同方面变成同样多不同的精神性质。”这里进一步说明主观反映同一客体的多样性以及精神特征的多样性。这些论断成为我们理解风格内涵的重要依据。^①

现实生活本身就是绚丽多姿、千变万化，而电影艺术又能以极高度的多样性去反映这种现实，所以艺术风格多样化在电影中

① 以上各段译文引自《马克思恩格斯全集》，第1卷，第7—9页。

具有大于其他传统艺术的有利条件。实际上也的确如此。纵观世界电影史，杰出的电影艺术家无不具有鲜明的个人风格。爱森斯坦与普多夫金、德·西卡与维斯康蒂、山本萨夫与山田洋次、葛丽泰·嘉宝与英格丽·褒曼、科波拉与斯科西斯、卓别林与伍迪·艾伦等艺术家的个人风格多么不同！遗憾的是，他们追求独特风格的艺术实践看来还未经过系统的总结，更没有上升为系统的风格理论。在对电影艺术风格的理论概括方面，看来巴拉兹做了较多工作，主要反映在他的代表作《电影美学》上。

首先，关于风格的美学实质，巴拉兹在“客观印象”与“主观解释”相结合的前提下，强调它的主观方面，“在每一件艺术作品的基本创作过程中，风格与风格化无疑是从主观方面产生的，因为风格化总是违背真实的客观现实的。同一的对象可以根据主观的解释，用各种不同的风格表现出来。”^①

巴拉兹对“主观方面”作了广泛的解释，它不仅指“艺术家的个性”，而且包括“他的阶级意识、他的民族的传统以及他的时代的爱好。”^②正因为这样，巴拉兹看到风格的层次性与综合性。层次性表现在风格有时代风格、民族风格、阶级风格以至个人风格各个层次。而综合性则表现在各层次风格综合为“统一的风格”，“艺术作品通过一种统一的风格反映出所有这些影响的综合，换言之，即艺术家的个人风格、他的时代的风格以及他的阶级和民族的风格，都将通过一个风格的形式而显示出来。”^③

巴拉兹强调风格化（Stylization）的重要性，认为风格化是发展各种风格的重要途径。通常我们把风格化理解为艺术家有意

① 《电影美学》中译本，291页。

② 《电影美学》中译本，287页。

③ 《电影美学》中译本，287页。

识地模拟另一艺术家的风格。这固然是风格化的一种涵义，但是巴拉兹却从较广泛的涵义上去理解风格化，指出电影风格化主要表现在“它的结构原则不仅要求和自然类似，而且要求遵守某些抽象的节奏规律和形式规律。”^①例如，“导演们可以通过构图、灯火效果、特写、软焦点、变形、特别是通过角度与方位来获得美丽如画的效果。”^②艺术家采取不同的风格化方式，即按照不同的节奏与形式规律去拍片，就可能形成不同的风格。所以巴拉兹认为，“没有任何一种艺术可以不通过风格化而发展出它的各种风格。”^③

从我们对风格研究的历史回顾中可以看出，人们对风格的认识是逐步加深与扩大的，它与人类社会的物质文明与精神文明的逐步发展分不开。风格最本质的涵义是独创性，没有独创性就没有风格，而独创性又兼及内容与形式，是二者统一的综合效应。风格又有层次性，是时代风格、民族风格、阶级风格与个人风格的综合效应。

过去艺术大师与理论家对风格问题尽管有许多精辟见解，但是往往失之片面、零散，或对某些特征进行孤立分析。就拿布丰的“风格即人”这句名言来说，它虽然一语点出风格问题的要害，但却片面强调风格的主观方面，而忽视了风格还受一些客观因素制约。

笔者认为，用系统论方法去研究与阐述风格问题，可以克服上述缺陷，而获致较全面而深刻的认识。我们可以把风格看作一

① 《电影美学》中译本，289页。

② 《电影美学》中译本，289页。

③ 《电影美学》中译本，287页。

个自控系统，由几个子系统组成，它们相互约制与促进，彼此渗透与影响，而且往往由于各个因素相互组合的方式不同，以及主导因素的转移而形成多样的风格特征。风格系统通常是稳态结构，但在特殊情况下也有可变性。在不同的时代里，艺术风格的美学发展会有新趋势与新特征。我们可以采取一系列措施，以加速电影艺术风格的多样化。以下各节分别从这些侧面进行系统分析。

2. 作为大风格系统的广义风格

风格有广义、狭义之分，广义风格指时代风格、民族风格、阶级（或阶层）风格、个人风格、作品风格等层次构成的大风格系统。狭义指个人风格，这是由几个子系统构成的自控风格系统，也是本文着重论述的风格系统。

个人风格首先作为大风格系统的低层次而受到时代风格、民族风格、阶级（或阶层）风格的制约与影响。时代风格处于最高层次，其覆盖面最大，影响同一时代的千万个艺术家的创作面貌，使他们的创作显然不同于另一时代的创作。就以苏联电影来说，十月革命前后的无产阶级革命时代，武装斗争与阶级斗争空前尖锐，以其高昂的时代精神感染了当时的电影艺术家，使他们多半采取革命斗争的史诗题材，歌颂工农群众的集体斗争，主要从个人与阶级斗争的关系这个角度去塑造人物，具有激昂、浓烈、宏伟而紧张的时代风格。可是到了六十年代以来的和平建设时代，由于物质生活的提高与精神生活的丰富，对人生意义、爱情、家庭与友谊的哲学思考，成为大家关心的时代课题，所以伦理道德题材占据日益重要的地位。深沉、含蓄、细腻而亲切成为现代苏联电影的时代风格。西方世界在二次大战后也经历两个不同的时代，从大战结束到六十年代中期，西方世界经历了战后混

乱与“经济起飞”导致的“精神危机”，使存在主义哲学思想得以广泛流行，影响及于电影艺术，即非理性、非结构、非情节的现代派电影风行一时，孤独、苦闷、迷惘以至狂乱的风格基调影响了当时的许多西方电影艺术家，并不仅限于现代派电影。六十年代中期到现在，新科技革命浪潮汹涌澎湃，现代科学发展的整体化、经济加强横向联系的网络化，社会生活的复杂化，这一切使结构主义哲学思潮继存在主义之后而占据主导地位，于是强调理性威力、重视严谨结构，改善人际关系，力求协和与友爱，正视现实、富于批判精神，成了许多现代西方电影艺术家的共同特征，与前一时期有显著区别，尽管存在主义思想直到现在仍有不容忽视的社会影响。

大风格系统的下一个层次是民族风格，这首先是指民族精神、民族气质与民族性格，其次指民族文化、民族语言与民族风俗，再次是可以闻见的衣、食、住、行的民族特色与自然景观等。可见民族风格兼及内容与形式，而以内容为主。倔强、坚毅、深沉而刻苦的民族风格使许多日本电影艺术家具有这些共同的风格特征，使他们的影片与西方一些国家（特别是法国）的电影有显著区别。以沟口健二与小津安二郎为代表的许多日本电影艺术家善于从自己民族的美学观出发，去探索日本电影的民族风格。日本电影理论家岩崎昶在研究日本电影的民族风格方面取得卓越成果，他认为日本电影的民族风格“导源于创作意识的朴实而又自然的风格”（《日本电影史》中译本，第7页）。同时他指出日本民族绘画对日本电影的民族风格也有深远影响，日本绘画多用全景构图，重视人物与环境的联系，风格淡雅幽深，多用对称静态的正面构图，这一切都明显地体现在日本电影中。

民族风格对个人风格的深刻影响，在六十年代以来日益明显地体现在苏联各加盟共和国的现代电影中。他们的电影在三四十年代并不出色，但是这近二十多年来却发展迅速，以其独特的民族风格培养出许多杰出的电影艺术家，格鲁吉亚尤为突出。导演戈戈别里捷（《个人问题采访记》，1978）、导演赤赫依捷（《大地之子》，1980）、摄影师帕塔施维里（《恋人曲》，1974，《西伯利亚颂》，1979）等人都深受格鲁吉亚民族风格影响，形成了民族色彩浓郁而又个性鲜明的个人风格。他们善于改编民间传说，或从行吟诗人的口头相传的古代史诗中吸取民族风格养料，甚至让行吟诗人（如操哈萨克语的行吟诗人“阿肯”）歌颂现代生活。格鲁吉亚、拉脱维亚、吉尔吉斯、立陶宛等加盟共和国拍摄的《白轮船》、《湖上奏鸣曲》、《愿望树》、《士兵的父亲》、《审讯》、《事实》等影片，都为民族风格如何影响个人风格提供了范例。

从时代风格、民族风格层次再往下看，就是阶级（或阶层）风格。不同的阶级或阶层以其阶级（或阶层）本性影响本阶级（阶层）出身的艺术家的个人风格。关于阶级风格，西方电影专家不多谈，但巴拉兹这样的著名电影理论家却正面提出阶级风格。苏联各电影大师谈得较多，特别是普多夫金。但是近年来，由于科学革命整体化与社会结构网络化，阶级风格也日益复杂化，相互渗透与交织，不象过去那么明显。

普多夫金认为，无产阶级风格导引艺术家们以忘我精神深入工农群众的斗争与建设生活中，抓住“巨大的真实”，“团结一致地奔向共同的明确目标——建设和发展社会主义”。无产阶级风格引导艺术家们去掌握“社会主义现实主义风格”，共同遵循

这种风格的基本原则，但是“这种风格可能包括极其多种的样式与任何创作集体中的极其多样的个性。方向只有一个，内容却多种多样。”^① 普多夫金坚持方向一致的同时，非常强调艺术家的个人风格与创作个性，“艺术家象任何人一样，不能失去自己的个性以及其他许多使他不同于别人的特点。他对于生活现象的个人感受可能是非常独特的。他可能是极其温柔的抒情家，也可能是充满讽刺的幽默家。他可能是严格的写实作家，也可能是富于理想的幻想家。”^② 实际上也的确如此。爱森斯坦富于史诗的浩广，普多夫金具有戏剧的浓烈，杜甫仁科却有诗的抒情。他们的创作个性如此不同，但又同受“社会主义现实主义风格”的影响，奔向一致的伟大目标。

从阶级（阶层）风格往下看，就是个人风格。个人风格是大风格系统的一个层次，它受时代风格、民族风格、阶级风格的影响，又以自己的独特色彩给以上各层次风格发出反馈信息，相互约制、协调与促进，构成一个自控大风格系统。个人风格本身又是一个完整的自控系统，由反映对象、反映手段、反映主体与接受主体等子系统构成。本文以下各节专讲个人风格问题。

从个人风格再往下看，就是艺术作品风格。作品风格处于大风格系统的底层，从时代风格往下各风格层次的各种特征都最后“沉积”在作品风格这一底层里，通过作品风格而集中体现出来。所以巴拉兹非常重视作品风格，并强调作品风格的形式方面。他甚至说：“我们把每种艺术的形式上的特征叫做风格。艺

① 这几段译文引自《普多夫金论文选集》中译本，45页。

② 《普多夫金论文选集》中译本，42页。

术家个性方面的特点、他的民族的特点、他的阶级和他的时代的特点都反映在他的艺术作品的形式方面的风格中。”^①

关于作品风格，普多夫金也曾举出几种类型：《亚历山大·涅夫斯基》的绘画性，《肖尔斯》的诗意，《伟大的公民》的戏剧性与揭露性，《教师》的抒情性。作品风格千姿百态，远不止这几种，但这几种都是较典型的。在现代电影中，我们可以找到更多属于这些类型的影片风格。由于现代电影观念有了重大变化，同一类型的新旧影片已有很大差异。例如，《苔丝姑娘》的绘画性也很强，使人想起富于田园风味的荷兰风景画。这部影片的绘画性与纪实性因素相结合，质朴自然。而《亚历山大·涅夫斯基》中的绘画性却与浓烈的戏剧性相融合，以精雕细刻的人工美著称。“新浪潮”中坚人物之一特吕弗在七十年代一反过去美学倾向，拍出了富于戏剧性的影片《最后一班地铁》。影片描述法国人反法西斯的地下斗争，剧情集中在一家剧院与最后一班地铁，空间狭小，冲突尖锐，而且写一个剧团，戏剧性强。影片歌颂了反法西斯战士，也尖锐地揭露了那些丧失民族气节、甘当纳粹走狗的败类。这部影片与《伟大的公民》在风格上有某些类似，但也有很大差异，后者有意强化戏剧冲突，唇枪舌剑，多用语言，前者却在戏剧性情境中锐意挖掘纪实性与抒情性因素，以富于影调变化的画面，主要从“剧院日常生活”中去反映法国人民不平凡的斗争。又如同属于杜甫仁科的《肖尔斯》与《海之歌》的诗意，同属于格拉西莫夫的《教师》与《湖畔》的抒情色彩，前后也有不少差异，反映了电影观念的演变。

① 《电影美学》中译本，287页。

3. 作为自控风格系统的个人风格

在上述大风格系统中每一层次的风格，对上、下层次来说都是各不相同的“个性”。但是每一层次的风格对个人风格来说，却是“共性”，因为时代风格、民族风格、阶级风格都作用于同一时代、同一民族、同一阶级的许多艺术家，为许多人所共有。这些“共性”透过创作个性的“三棱镜”而呈现出千差万别的形态，因此个人风格是艺术共性与创作个性的辩证统一。而个人风格本身又是一个自控系统，由反映对象、反映手段、反映主体与接受主体这四个子系统构成，它们相互调节，终于达到稳态，于是形成鲜明的风格。通常讲个人风格，往往认为决定于创作个性，其实创作个性只是反映主体中的一个构成元素，它还要与反映对象、反映手段以及反映客体中的一些其他元素相互作用才能形成鲜明风格。创作个性虽有非常重要的作用，但在风格形成过程远非“决定一切”。

创作个性虽不能“决定一切”，但它在个人风格形成过程中所起的作用一般说来的确不同于其他子系统。反映对象、反映手段、接受主体只能大概地确定个人风格的轮廓，个人风格的完整面貌还是有待创作个性去细致地描绘出来。

作为风格子系统的反映对象

现实生活千差万别，丰富多彩，它本身就提供多种多样的自然风格。艺术家在反映生活时，由于经常选取其中某一类生活题材作为反映对象，久而久之，这种题材的自然风格也就给艺术家的艺术风格作出大致的规定。喜拍喜剧题材的艺术家就会形成轻松幽默或富于辛辣讽刺的艺术风格。当然，一个喜剧家最后形成